

# „Landschaft“ als Konstrukt

## Bemerkungen zu Hugo von Hofmannsthals Reiseprosa und Früherzählungen mit besonderer Rücksicht auf ihren italienischen Bezug

### 1. Zur Betrachtungs- und Kompositionsweise Hofmannsthals

1.1. Zu Beginn seiner *Südfranzösischen Eindrücke* (1892) sieht der damals 18-jährige Hofmannsthal eine wichtige Ähnlichkeit zwischen dem Leben und dem chaotischen, aber anmutigen Durcheinander „alle[r] möglichen Dinge“, die er noch als Kind in einem chinesischen Bilderbuch vorfand: „hübsche fliegende Hunde“, die „zwischen roten Weinblättern“ hingen, „graziöse emailblaue Vasen“, die darunter standen, ein „Garten mit weißen Gänsen und Orchideen, Spinnen, Kolibris und Affen“, eine „weiße junge Frau“ am Fluss, über dem „Dämonen, haarige, lichtblaue Riesen mit Vogelköpfen“ schwebten:

Das Ganze hatte den seltsamen, sinnlosen Reiz der Träume. Ich glaube, so ungefähr sollten Reisebeschreibungen gemacht werden, so erlebt man sie; und es ist zwischen diesen aufgefangenen Sensationen nicht mehr Zusammenhang wie zwischen den Vasen, den Affen und den Dämonen in dem Bilderbuch.<sup>1</sup>

Gerade im Fehlen von „sinnvollem Zusammenhang“ und „effektvoller Komposition“ sieht er den Grund dafür, warum Reiseerinnerungen später selbst für die Beteiligten einen „sonderbar traumhaften Charakter“ haben und ihnen „so fremd“ erscheinen, als wären sie „nicht wirklich gewesen“.<sup>2</sup> Vom selben Aufenthalt in Südfrankreich schreibt er in einem Brief an seinen Freund Edgar Karg von Bebenburg, dass er auf solchen Reisen vor allem nach Menschen sucht und über Menschen reflektiert und mit der Natur „nicht immer was anfangen“, sie nicht unmittelbar erleben kann:<sup>3</sup>

[...] erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum „Dichter“ gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen.<sup>4</sup>

1 Hofmannsthal, Hugo von: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 7. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 589.

2 Ebd.

3 Hofmannsthal, Hugo von – Bebenburg, Edgar Karg von: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt am Main: Fischer 1968, S. 19.

4 Ebd., S. 19.



Auch zehn Jahre später schildert er seine Form von Wahrnehmen und künstlerischer Gestaltung, das heißt die Überführung der „Erfahrungen in Vorstellungsbilder“, die „wie selbstmächtige Phantasietätigkeit erscheinen“<sup>5</sup>, in ähnlicher Weise:

Mein Verhältnis zu diesem merkwürdigen Aufenthalt im ganzen möchte ich so aussprechen: ich kann alles dergleichen eigentlich erst auf einem sehr mühsamen Umweg genießen, durch eine Art von Reproduktion, indem ich es in mich aufnehme und gleichsam aus mir heraus wieder vor mich bringe, fast wie etwas von meiner Phantasie Erfundenes.<sup>6</sup>

**1.2.** Und in der Tat wird das Durcheinander der Erlebnisse durch seine künstlerische Art der Reproduktion aufgehoben. Seine kreative Fantasie schließt die unzusammenhängenden Reiseeindrücke zu sinn- und effektvollen Kompositionen von Reiseerzählungen zusammen, ohne dass sie dabei ihren traumhaft-schwebenden Charakter einbüßen würden. Und mehr noch: die Gattung des Reiseberichts wird von ihm „dichterisch überhöht und symbolisch aufgeladen, das Historische vergeistigt, das Erlebte durch Erfundenes, oft durch Gelesenes komplettiert“<sup>7</sup>. Dieses Verfahren, dem meist verschiedene philosophische, kulturelle, künstlerische oder literarische Muster als Lichtfilter europäischen Bildungsguts und dichterischer Betrachtungsweise zugrunde liegen, konzentriert sich in den Reiseerzählungen nicht auf das simple Festhalten des Vergangenen oder Gegenwärtigen im jeweils geschilderten Landes- oder Landschaftsbild, sondern auf dessen geistig-kulturelle Durchdringung und Verwandlung. In gewisser Weise ist auch in der frühen literarischen Prosa Hofmannsthals Ähnliches zu beobachten: das Erlebte und Wahrgenommene wird – obzwar indirekter durch die jeweilige Narration aufgezeigt – mittels vorgegebener Bildungsmuster umstrukturiert. Darüber hinaus dient aber das Kunstwerk als poetisches Konstrukt möglicher Wirklichkeiten, die auf Gesetzen eigens etablierter Wertordnungen beruhen, auch einem spezifischen Ziel bei Hofmannsthal: Die Landschaft, das scheinbar nur Äußerliche, enthüllt sich in den frühen Werken als traumhaft heraufbeschworene Vision des Seelisch-Inneren, als sichtbares Abbild der verborgenen, unzugänglichen, oft dunklen Seite des gespaltenen Selbst.

**1.3.** Daraus ergibt sich auch, dass die wechselnde Offenbarungsweise der Landschaft als Kulturlandschaft oder als Seelenlandschaft an sich schon eine vage Trennung der Reiseprosa von der literarischen Prosa Hofmannsthals ermöglicht. Andererseits lassen sich Typen von Kulturlandschaften nach den verschiedenen Grundmustern, die sie strukturieren, einander gegenüberstellen oder miteinander kombinieren. Vornehmlich

5 Siehe Renner, Ursula: „Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 297.

6 Hofmannsthal, Hugo von: Briefe 1900–1909. Wien: Bermann-Fischer 1937, S. 90.

7 Siehe Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart / Weimar: Metzler 1993, S. 165.



in literarischen Erzählungen werden dann Kultur- und Seelenlandschaft auch miteinander verbunden. Von jenen Reisetexten, die hier nicht näher besprochen werden, seien dafür die *Augenblicke in Griechenland* (1908–1914), *Griechenland* (1922), *Reise im nördlichen Afrika* (1925) und *Sizilien und Wir* (1925) als Beispiele der mittleren und späten Schaffensperiode genannt.<sup>8</sup> Rimbaud, Platon und Sophokles, die archaischen Mädchenstatuen im Akropolismuseum, das Griechenbild von Winckelmann bis Bachofen oder das kulturpolitische Denken der zwanziger Jahre und der Goethe-Traktat, um das verwendete Bildungsgut mit einigen Stichworten zu kennzeichnen, zeugen immer wieder von einer kulturellen Überschreibung und Erweiterung der historischen Reiselandschaften. Ähnlich charakterisiert Matthias Mayer die Reiseprosa, wenn er schreibt, Hofmannsthal schildere „die Reise als geistiges Moment, als Auseinandersetzung mit der Tradition [...] sowie mit der Seele des Reisenden selbst, als ‚verklärende Verschleierung‘“.<sup>9</sup> Bei den frühen Erzählungen wie *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) oder *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) ist die Vorherrschaft der Seelenlandschaft gegenüber der Reise- und Kulturlandschaft ganz offensichtlich. Der Aufbau der „Märchen“-Welt basiert auf dem motivischen Rollenwechsel des Kaufmannssohns und seiner Diener. Die Dominanz des Kaufmannssohns über die Diener in seiner ästhetisch bestimmten Vorstellungswelt am Anfang verwandelt sich in der Außenwirklichkeit in die Dominanz der früheren Diener, das heißt seines verdrängten ethischen Aspekts, und führt den Kaufmannssohn, als Rache des „unentrinnbaren“ Lebens, in den Tod. Jugendstilhaft-Ästhetisches und Naturalistisches dienen grundsätzlich der funktionalen Förderung des seelischen Prozesses, des Dominant- und Sichtbarwerdens des dunklen, unterdrückten Aspekts des Kaufmannssohns, seiner fehlenden Beziehung zum Leben.<sup>10</sup> Auch im *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* spielt Paris als Schauplatz keine entscheidende Rolle. Der Akzent liegt diesmal auf dem Sichtbarmachen der engelhaft-seelischen Reinheit der Krämerin mitten im „schändlichen Haus“ moralischen Verfalls, wo sie dem Marschall begegnet. Das Flammen-Motiv, das die ganze Erzählung durchwebt, repräsentiert ihre Läuterung und stilisiert den scheinbar unglücklich-zufälligen Tod der Krämerin zu einem bewusst auf sich genommenen Opfertod hoch.<sup>11</sup>

8 Siehe Hofmannsthal: Erzählungen 1986.

9 Mayer 1993, S. 166.

10 Für eine ausführliche Interpretation der Erzählung in diesem Sinne siehe den Aufsatz *Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip* in diesem Band.

11 Für eine detaillierte Analyse der Erzählung siehe mein Buch *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals* (Kronberg/Taunus: Scriptor 1978, S. 65–85).



## 2. Kurzanalysen am Beispiel der Reiseprosa und der Erzählungen

2.1. Die bereits angesprochene Südfrankreich-Reise unternimmt der junge Hofmannsthal mit seinem Französischlehrer, sodass sie statt einer Erlebnisreise gleichsam natürlich zu einer Bildungs- und Kulturreise wird, bei der ihm das „Malerische und das Theatralische, das Lächerliche und das Sentimentale, kurz alles Lebendige“ fehlt.<sup>12</sup> Städte und Landschaften präsentieren sich nicht in ihrer Natürlichkeit, sondern vor allem als Kunst-, Literatur- und Sprachreflexion, gemischt mit Erinnerungen an Philosophen, Dichter, Künstler oder Staatsmänner. Auch den Alltag von Arles verdeckt in Hofmannsthals Augen eine visionäre Vergangenheit mit Frauen von römischer Schönheit, griechischer Grazie oder mattgoldenem maurischen Glanz. In der Arena findet ein spanisches „Stiergefecht“ statt – begleitet von Musik aus Carmen. Abends unternimmt man Spaziergänge „zwischen maurischen Ornamenten und byzantinischen Säulen“ in „dämmernden Klostergärten“. Im Halbdunkel der großen Kathedrale von Saint-Trophime „atmet junge griechische und sarazenische Schönheit“. Die Camargue, jene große Rhône-Insel, erscheint als „eine ägyptische Landschaft“ und stellt „eine große Orgie von Farben“ dar. Kein Zufall die Assoziation von Claude Lorrain und Puvis de Chavanne. Farbig ist aber nur das Küstengebiet, im Innern ist „die provenzalische Landschaft eintönig, wie die griechische“. Beim Engpass wird die Begegnung von Ödipus mit dem Vater, um den Hügel die Erscheinung von Antigone imaginiert. Hofmannsthals Fazit lautet: „Hier hat der heutige Tag kein Eigenleben. Die Vergangenheit ist noch immer“. Das Durchtränken der provenzalischen Landschaft mit zeitlich und räumlich verschiedenen Kultur- und Kunstfragmenten, insbesondere mit dem antiken Griechenland, stellt eine Art Transsubstantiation in Form eines bunten historischen Eklektizismus dar. Die imaginäre Überschreibung des Provenzalischen wird am Ende mit der Ödipus-Aufführung der Comédie Française nun auch tatsächlich in der Gegenwart realisiert. Andererseits aber – es geht ja letztlich um eine Theatervorstellung und damit um Fiktion – bleibt das Aufheben der Gegenwart durch die Varietät vergangener Großkulturen doch nur imaginär und somit bloß eine virtuelle Möglichkeit.

2.2. Als literarische Parallele zu den *Südfranzösischen Eindrücken* bietet sich die früheste Erzählung *Der Geiger vom Traunsee* (1889) des 15-jährigen Hofmannsthal an.<sup>13</sup> Bereits hier lässt sich Hofmannsthals ästhetische Annäherung an die Natur, die

12 Siehe Hofmannsthal, Hugo von: *Südfranzösische Eindrücke*. In: Hofmannsthal: *Erzählungen* 1986, S. 589–594, hier S. 590.

13 Wichtige Interpretationen zu der Erzählung haben u.a. Martin Stern und Jürgen Sandhop vorgelegt. Vgl. Stern, Martin: „Der Geiger vom Traunsee“. Hofmannsthals früheste Prosadichtung. In: Pestalozzi, Karl / Stern, Martin: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 95–107 und Sandhop, Jürgen: *Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk*



für das Ich zunächst Geborgenheit, später aber Bedrohung bedeutet, eher auf die Topoi des „Erhabenen“ und des „Naturschönen“<sup>14</sup> als auf die „Unmittelbarkeit des Erlebens“<sup>15</sup> zurückführen.

Auch die Komposition wird durch literarische und bildkünstlerische Traditionen bestimmt. Der Auftakt mit dem Lagerplatz, den Bäumen und dem Wasser entspricht im Grunde genommen dem Lustort „locus amoenus“.<sup>16</sup> Die Magda-Erinnerung, durch die die beiden St. Magdalenentage am 22. Juli 1839 bzw. 1889 verbunden werden, führt über den latenten Sexualitäts-Bezug in Form von Vergehen und Reue weitere Ambivalenzen in die Geschichte ein: es geht um die heftigen Leidenschaften, die „unbewußten, dämonischen Tiefen der Seele“ gegenüber innerlich-friedlicher Idylle und „sorgloser Geborgenheit“.<sup>17</sup> Dem Gedichtfragment, das das Ich am Lagerplatz entdeckt, folgt auch der Dichter leibhaftig als „Geiger“ in der Vision zwischen Träumen und Wachen. Das Ich wird vom süßen Klang der Geige zwischen „schroffen Abstürzen“ unter „schweren bleigrauen Wolken“, bald im apokalyptisch anmutenden Sturm zu einer riskanten Wanderung auf den Traunstein verführt. Die anfänglichen Liebes- und Kinderlieder werden von „wilde[n] kriegerische[n] Töne[n]“ abgelöst, deren „Siegesruf“, Verzweiflungsschrei und „ohnmächtiges Stöhnen“ sich zu einem, dem „tobende[n] Meer“ ähnelnden, „brausenden Chorgesang“ vereinen.<sup>18</sup> Im musikalischen Kontrast manifestiert sich Apollinisches gegenüber Dionysischem im gleichen Ich, so dass die „sturmumtoste Gipfelregion des Traunsteins“ in diesem Zusammenhang als „Landschaft der Seele“ interpretiert werden kann, „die dem Träumenden unbekannte Seiten seiner selbst“<sup>19</sup>

Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Brüssel / New York / Oxford / Wien: Peter Lang 1998, S. 15–43. Die vorliegende Analyse stützt sich weitgehend auf die Arbeit von Sandhop und hebt vor allem jene Momente hervor, die methodisch in Bezug auf Hofmannsthal französischen Reisebericht von Interesse sind.

14 Sandhop 1998, S. 16, Fn 28.

15 Hofmannsthal, Hugo von: Die Menschen in Ibsens Dramen. In: Ders.: Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 154.

16 Siehe Sandhop 1998, S. 16–17.

17 Siehe Hofmannsthal: Erzählungen 1986, S. 13.

18 Ebd., S.16.

19 Sandhop 1998, S. 39. Über die „Landschaften der Seele“ seien zwei Zitate aus Hofmannsthal *Das Gespräch über Gedichte* (1903) angeführt: „Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle“ bzw. „[...] diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen [...] Daß es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrennen, die unermeßlich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist“. In: Hofmannsthal: Erzählungen 1986, S. 509.



gleichsam den unsichtbaren „metaphysischen Kern des Lebens“ vor Augen führt.<sup>20</sup> Ergänzend ließe sich hinzufügen, dass der apollinische und der dionysische Aspekt hier – aus der Sicht der Interpretation kein Zufall, dass der Geiger nicht anonym bleibt, sondern ausdrücklich in der Figur des Dichters Lenau erscheint – nicht nur die menschlich-existenziellen, sondern auch die konträren poetischen Dimensionen und damit zugleich die Gefährdung der Seele repräsentieren.

**2.3.** Die Analysen dürften gezeigt haben, dass in Hofmannsthals Reise- und Kunstprosa die ‚Landschaften‘ vor allem als Kulturlandschaften oder Seelenlandschaften gestaltet werden, wobei diese, da sie nur verschiedenen Schichten des Seelisch-Geistigen angehören, einander nicht widersprechen. Abgesehen von ihren thematischen Abweichungen gibt es auch in der Hinsicht keine wesentlichen Unterschiede, ob es sich nun um südfranzösische, griechische, afrikanische, sizilianische oder österreichische Reiselandchaften handelt. Nun soll anhand von *Sommerreise* (1903) und *Reitergeschichte* (1898) geprüft werden, wie es sich beim Italienischen, oder genauer beim Venezianischen und Lombardischen verhält. Soviel sei bereits hier vorausgeschickt, dass die grundlegende Betrachtungs- und Strukturierungsweise der Erzählungen zwar teilweise auch in diesen Fällen bewahrt bleibt, aber die bisherigen Charakteristika um wichtige zusätzliche Aspekte bereichert werden. Dies ergibt sich aus der Habsburger Gewaltherrschaft in beiden norditalienischen Regionen und der Befreiungsbewegung des Risorgimento im 19. Jahrhundert. Das heißt, in *Sommerreise* und *Reitergeschichte* werden Kultur- und Seelenlandschaft durch eine spezifische politisch-historische und biblisch-religiöse Dimension als weitere Modellkonstrukte natürlicher und städtischer Landschaft erweitert bzw. konterkariert.

**2.3.1.** Die *Sommerreise* ist eine komplizierte und vielschichtige Reiseerzählung, voll von motivischen Beziehungen und intertextuellen Verweisen.<sup>21</sup> Die Geschichte thema-

20 Siehe Sandhop 1998, S. 43. Dabei verweist er auf Schopenhauers Erklärung in dessen Aufsatz *Über die Grundlagen der Moral*: „Unser inneres Wesen an sich [...] ist uns nicht zugänglich: Wir sehen bloß nach außen, innen ist es finster. Demnach ist die Kenntniß, welche wir von uns selbst haben, keineswegs eine vollständige und erschöpfende, vielmehr sehr oberflächlich, und dem größeren, ja hauptsächlichlichen Theil nach sind wir uns selber unbekannt und ein Räthsel [...]“. In: Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden. Bd. VI, S. 147–315, hier S. 307 (zit. nach Sandhop 1998, S. 43).

21 Siehe Hofmannsthal: Erzählungen 1986, S. 595–602. In der nachstehenden Kurzanalyse verfolge ich grundsätzlich das Interpretationskonzept von Uwe Henning. Siehe Henning, Uwe: Die Torsi der Rotonda. Symbole natürlichen Zerfalls oder Denkmale des Risorgimento? Überlegungen zu Hugo von Hofmannsthals capriccio palladiano *Sommerreise / Die Rotonda des Palladio* (1903/1919). In: Renner, Ursula / Schmid, G. Bärbel (Hg.): Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 261–283.



tisiert die Erinnerungen einer dreitägigen Reise, die von den hohen Bergen in die Ebene, bis an das Meer führt. Das tiefe Land ist, wie der Text betont, „an schöngebaute Städte reicher als irgend eine Landschaft der Erde“. Und deren Name ist auch immer mit dem „Name[n] eines großen Malers“ wie z.B.: Veronese, Bassano, Giovanni da Udine oder Giorgione verknüpft. Gepriesen wird die Harmonie der Landschaft, in der „das wilde Wasser“ der „Riesenberge“ „beruhigt“, „in lautlosem Rinnen“ dahin gleitet und „dem Dorf seinen Weiher und dem Park seinen Teich [gibt]“, in denen sich „am stillsten Abend die ferne goldumrandete Wolke“ spiegelt. Im Weiher spiegelt sich aber auch das Gebälk einer Villa mit Statuen und Balkonen. Die Balken waren ehemals lebendige Bäume, dort wo der Teich noch Quelle war: „So schmilzt hier [...] der starke Drang der Berge in selige Ruhe“. Natürlich und nahezu unmerklich ist der Übergang in die rein künstliche Landschaft des „Ländlichen Konzerts“ von Giorgione, in einen kunstvollen Gleichklang „von Erde und Wolke, Ferne und Nähe, Tag und Traum“. Gleichsam durch dieses mythisch gefärbte, Irdisches mit Himmlischem verbindende Bild vermittelt, kommt der Reisende bei einem Hügel bei Vicenza an, der von der Rotonda, einem göttlichen Bau- und Kunstwerk Palladios gekrönt wird, das „nicht Haus, nicht Tempel, und beides zugleich“ ist, und, so scheint es, „nicht für sterbliche Menschen [...], sondern für Götter“ gebaut wurde. Emblematische Elemente wie „Pilgerstab“, „Wanderer“, eine „Leiter, deren Sprossen Engel auf und nieder wandeln“ und „das Beten zu den Sternen, dem funkelnden Gürtel des Orion“ weisen die Reise zugleich auch als eine neuzeitliche Imitation der Wanderung des Erzvaters Jakob von „Siebenbrunnen“ zu seinem Oheim aus, eigentlich „als eine Allegorie auf die Reise in das gelobte Land der Väter“. <sup>22</sup> Weitere biblische Verweise, etwa das sich ständig wiederholende „Brunnen“-Motiv oder der Gang der Frauen zum Brunnen mit dem „antiken Joch“, unterstützen diese Parallele. Wichtig ist in der alttestamentarischen Geschichte auch, dass Jakob „auf der Hügelstätte von Luz sowohl die Begründung dieses Volkes durch eine zahlreiche Nachkommenschaft und damit der Beginn der Geschichte für sein Volk, als auch der heilige Ort des Gottes seiner Väter verheißt“ wird. <sup>23</sup> Jakob erkennt im Banne der Traumeingebung am nächsten Tag, „hier ist nichts anderes als Gottes Haus, hier ist die Pforte des Himmels“ und er „benennt die heilige Stätte, an der im Offenbarungstraum die Himmelsleiter die Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Welt herstellte und damit Gottes unmittelbare Gegenwart präsent war, Bethel, d.h. Haus Gottes, das den Menschen verwehrt ist, weil Gott in ihm wohnt“. <sup>24</sup> Die Entsprechungen zwischen den Hügeln, dem Haus Gottes und Palladios Rotonda sind unschwer zu erkennen. Nach Henning wird hier „das transzendierende Moment in

22 Siehe Henning 1991, S. 269.

23 Ebd., S. 267f.

24 Ebd., S. 268.



der kreativen Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Naturschönen“ angedeutet.<sup>25</sup>  
Oder wie es an anderer Stelle heißt,

[...] die Schilderungen des Naturschönen und Kunstschönen in dieser Reiseerzählung [kann man] als Versuch der Überwindung eines ausschließlich transzendenten Gottesbegriffes durch die Darstellung der Immanenz Gottes in der Schönheit seiner Schöpfung und in der Nachahmung dieser Schönheit durch menschliche Schöpfungen verstehen.<sup>26</sup>

Man kann zwar mit dieser These einverstanden sein, aber ein anderer Zusammenhang darf dabei nicht übersehen werden. Die „Begründung dieses Volkes“ und „der Beginn der Geschichte für sein Volk“ lassen sich, wie dies im Folgenden noch kurz erörtert wird, durchaus auch im Geiste der Risorgimento-Bestrebungen, im Sinne des Wunsches nach Befreiung von der österreichischen Fremdherrschaft und nach einem politisch einheitlichen Italien mit der Rotonda als dem „heiligen Ort des Gottes“, als dem symbolischen Mittelpunkt der Bewegung im geistigen Sinne verstehen. Es sei diesbezüglich auch auf die in vier Richtungen – in die Berge, zum Meere, in die Ebene und zur Stadt – führenden Treppen hingewiesen, die metaphorisch gleichsam den Zugang zum Ganzen des Landes repräsentieren. Nach solcher Apotheose von Natur, Kunst und Transzendenz mag es zunächst überraschend wirken, wenn an dieser menschlich-göttlichen Vollkommenheit zuoberst ein „Krieger“, ein „furchtbarer Gott der Zerstörung“, und „verstümmelte, geblendete“ „Statuen“ mit „abgehauenen Händen“ sowie „Flammenzeichen“ entdeckt werden, die „nach der Ebene hinab gehen“. Den Grund für diesen scharfen Kontrast, wobei zu bemerken ist, dass die Rotonda in Wahrheit nie zerstört wurde, kann am ehesten *Die Rede Gabriele d'Annunzios. Notizen von einer Reise im Oberen Italien* erläutern, die Hofmannsthal auf Vicenza, den 19. August 1897 datiert.<sup>27</sup>

In den Pässen, die vom großen Gebirge in dieses Land herabführen, in den Dörfern, die übers Hügelland verstreut sind, in diesen Städten des venezianischen und lombardischen Gebietes ermüde ich die Augen am Anblick der ehernen und steinernen Gedenktafeln, womit man das Andenken der für die Befreiung des Landes von Österreich Gefallenen ehrt. [...] Dem Österreicher, der hier wandert, scheint die dämmernde Abendluft beladen mit den Nachgesichten seiner sorg- und grauenvollen Zeit. Wachtfeuer scheinen ihm aufzuglühn, rote Flammen spendend, und der Boden den Widerschein vergossenen Blutes zu hauchen. Keiner kleinen Herberge fehlt ein Korridor, der in schlechten, farbigen oder grauen Bildern [...] mit der Erinnerung an diese Kämpfe geschmückt ist. Tritt man näher [...], so haucht das Bild dieser Straßenkämpfe, dieser zerschossenen Friedhofsmauern, bedeckt mit den verwundeten Leibern schöner junger Menschen [...] einen leisen Duft von Moder aus [...] <sup>28</sup>

25 Ebd.

26 Ebd., S. 267.

27 In seinem Aufsatz verweist meines Wissens Henning als erster auf diese Stelle, auf der letztlich seine Interpretation basiert.

28 Hofmannsthal: Reden 1986, S. 591.



In einer entscheidenden Schlacht, in der die italienischen Truppen bekämpft werden sollten, beschoss nämlich die österreichische Artillerie im Jahre 1848 auch die Villa Rotonda auf dem Monte Berico bei Vicenza. Die Doppelschlacht von Solferino und San Martino della Battaglia „zählt zu einem der furchtbarsten Kriegsgemetzel in der modernen Militärgeschichte“.<sup>29</sup> So durchdringen einander Kulturlandschaft und historisch-politische Landschaft, so schneiden und vereinigen sich gleichzeitig künstlerische Schöpfung und grausame (immerhin nur fiktionale) Zerstörung in Palladios Rotonda, einem Höhepunkt der italienischen und europäischen Kunst der Renaissance. Und so erweist sich diese besondere Reiselandschaft der lombardischen und venezianischen Region als Modell einer zwiespältigen historisch-politischen Dimension, die sich gleichzeitig in den Befreiungskriegen des Risorgimento und ihrer wiederholten Niederwerfung durch Österreich manifestiert.

**2.3.2.** Abschließend sei noch auf die rätselhafte *Reitergeschichte* Hofmannsthals unter diesem Aspekt etwas ausführlicher eingegangen.<sup>30</sup> Umso mehr als zahlreiche Bestandteile der Fiktion, so etwa die Jahreszahl 1848, das Streifkommando der Wallmodenkürassiere, die Zusammenstöße mit Leuten der Legion Manaras, mit den Studenten der Pisaner Legion oder neapolitanischen Freischaren unter päpstlichen Offizieren, die Detailpläne über die Errichtung von Freikorps in Guidikarien und deren Kooperation mit der piemontesischen Armee insgesamt auch als mögliche Referenzen auf den historischen Feldzug von Generalfeldmarschall Radetzky gegen die Freiheitskämpfer in Oberitalien gedeutet werden können. Bestimmte Elemente aus Hofmannsthals *Notizen* wie „das vergossene Blut“, die „Friedhofsmauern“ oder „die schönen jungen Menschen“ erscheinen im Text nahezu wortwörtlich. Auch der Einzug der siegreichen österreichischen Truppen am 10. Juni 1848 in Vicenza wird in die Geschichte aufgenommen: es ändert sich nur das Datum und an die Stelle von Vicenza tritt Mailand. Trotz der verhältnismäßig genauen historisch-semanticen Kontextualisierbarkeit steht weniger der österreichisch-italienische Gegensatz, als vielmehr der Konflikt zwischen dem Rittmeister und dem Wachtmeister sowie die gestörte Ordnung und Disziplin innerhalb der Eskadron im Mittelpunkt der Erzählung. Zugleich lässt sich aber erkennen, dass die zeitlich-historische Einbettung der Geschichte auf latente Weise ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Herausbildung und Entwicklung dieses Konflikts spielt. Der überlegene militärische Sieg über die mehrheitlich zivilen italienischen Freiheitskämpfer, die „Studenten“, die „woherzogenen und hübschen jungen Leute mit weißen Händen und halblangem Haar“, trägt nämlich paradoxerweise geradezu zur moralischen Schwächung

29 Das Zitat und der zugehörige historische Gedankengang stammen von Henning 1991, S. 266.

30 Zitiert wird aus Hofmannsthal: Erzählungen 1986, S. 121–131.



der Wallmodenkürassiere bei, die scheinbar, wiederum paradoxerweise, allein durch ein eigenes Opfer der Schwadron, die Tötung des Wachtmeisters durch den Rittmeister, aufgehalten werden kann.

Eine ausführliche Analyse<sup>31</sup> könnte zeigen, dass hinter der beginnenden Zersetzung des Streifkommandos der Siegesrausch des Rittmeisters steht, der „sich selbst und der Schwadron nicht versagen [konnte], in diese große und schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten.“ Man muss erkennen, dass die Handlung des Wachtmeisters im weiteren Verlauf in gewisser Weise nur die Konsequenz und Fortsetzung dieses Ereignisses darstellt. Kaum dass der Trupp die Stadt verlässt, erblickt der Wachtmeister an einem Haus eine „üppige“, in dem „etwas zerstörten Morgenanzug“ seine erotische Fantasie erregende Frau namens Vuic, mit der er, wie er sich plötzlich erinnert, „vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht“ hat. Er teilt ihr mit, dass ihr Haus „in acht Tagen“ sein Quartier wird. Nach diesem Zwischenfall „lebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen hinein und zugleich in eine Zivilatmosphäre, [...] eine Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt“. Von nun an war „der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer [...] der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte“. Um seine „Träumereien“ zu verwirklichen, reitet er in ein Dorf ein und hofft dort „einen feindlichen General [...] zu überraschen [...] oder anderswie ein ganz außerordentliches Prämium zu verdienen“. Stattdessen stößt er dort auf verschiedene Hindernisse und feindliche Umstände, die sein Vorwärtstkommen im Dorf immer mehr erschweren. Am Ende imaginiert er sogar, dass sein Doppelgänger, ein Wachtmeister des eigenen Regiments, den die unheimliche Situation gleichsam mit den Zügen eines apokalyptischen Reiters ausstattet, ihm bedrohlich entgegen reitet. In dieser imaginären Begegnung wird die wirkliche Konfrontation Lerchs mit Rofrano am Ende gleichsam motivisch vorweggenommen, wobei die frühere tödliche Drohung des Doppelgängers vom Rittmeister tatsächlich eingelöst wird. Die gesamte Dorfepisode – die zunehmende Gefahr, die letztlich in einem alpträumhaften und nur knapp vermiedenen Zusammenstoß kulminiert, das „auf verlockende Weise verdächtig[e]“, „von der Landstraße abliegende Dorf“, dessen Durchreiten infolge der „unbeschreiblichen Schwere“ in

31 Von früheren Arbeiten seien hier u.a. Mauser, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation. München: Wilhelm Fink 1977, darin S. 101–117 und Csúri 1978, S. 47–65 erwähnt. Einen guten Überblick über die neueren Forschungsergebnisse gibt Rider, Jaques Le: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Aus dem Französischen von Leopold Federmaier. Wien: Böhlau 1997. Da die vorliegende Interpretation vor allem am italienischen Bezug der Erzählung interessiert ist, kann in diesem Rahmen auf die allgemeine Forschungsliteratur zu *Reitergeschichte* nicht eingegangen werden.



der „Gangart seines Pferdes“ „eine unmeßbare Zeit“ dauert, die bedrohliche Imaginationsfigur des Doppelgängers wie auch der „Durst nach unerwartetem Erwerb, nach Gratifikationen, nach plötzlich in die Tasche fallenden Dukaten“ – scheint eine zunehmende Spaltung, einen sich steigernden inneren Kampf von Lerch mit sich selbst hervorzurufen. Als sollte sein Wille zum Hinübertreten ins Zivilleben auf diesem physisch wie moralisch „glitschigen“ Wege durch verschiedene Figurationen des eigenen unbewussten Widerstandes verhindert werden. Dies bleibt allerdings erfolglos; der Wachtmeister überwindet letztlich die Hindernisse, und damit in erster Instanz auch sein moralisches Selbst. Im letzten Moment wird die Vision des Doppelgängers aufgehoben und der Wachtmeister tötet gleich in der nachfolgenden grausam-blutigen Schlacht einen feindlichen Offizier und erbeutet dessen Eisenschimmel. Der Eisenschimmel – es geht immerhin um eine ‚Reiter‘-Geschichte – stellt den „unerwarteten Erwerb“, die Vorbedingung für den Eintritt in das ersehnte bürgerliche Leben dar, welches er sich früher, nach der Begegnung mit Vuic, als „Behaglichkeit“ und „angenehme Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis“, das heißt als eine halbwegs militärisch-willkürliche Machtausübung innerhalb der zivilen Welt vorgestellt hatte. In der Attacke bekämpft er in der Figur des Offiziers nicht nur den Feind, sondern, nunmehr in zweiter Instanz, auch das eigene Selbst, das ihn bis dahin symbolisch an seinem Vorankommen hinderte. Im Verhalten der „fremden erbeuteten Pferde“, die unter jenen der Kürasse Unruhe stifteten, äußert sich neben der stufenweise zunehmenden zivilen Ungehorsamkeit des Wachtmeisters auch die latent-provokatorische Präsenz der zivilen wie regulären Freiheitskämpfer in der Mentalität der Schwadron, welche die übliche militärische Disziplin zu gefährden droht:

Während dieser Zeit verhielt sich die in zwei Gliedern formierte Eskadron nicht eigentlich unruhig, es herrschte aber doch eine nicht ganz gewöhnliche Stimmung [...] Auch standen die Pferde nicht ruhig, besonders diejenigen, zwischen denen fremde erbeutete Pferde eingeschoben waren. Nach solchen Glücksfällen schien allen der Aufstellungsraum zu enge, und solche Reiter und Sieger verlangten sich innerlich, nun im offenen Schwarm auf einen neuen Gegner loszugehen, einzuhausen und neue Beutepferde zu packen.<sup>32</sup>

In diesem entscheidenden Moment werden Lerch und Rofrano miteinander konfrontiert: der eine strebt mit aller Kraft nach der schon beinahe erreichten Zivilsphäre und verweigert deshalb den Befehl „Handpferde auslassen!“, der andere will mit aller Kraft die entstandene Störung der militärischen Ordnung beheben, ihre weitere Ausbreitung verhindern. Andererseits lässt sich die „stumme Insubordination“, der „aus einer ihm selbst völlig unbekannten Tiefe seines Innern“ aufsteigende „bestialische Zorn“ des Wachtmeisters gegen den Rittmeister, zugleich als der Durchbruch seines durch „jahrelanges enges Zusammenleben auf geheimnisvolle Weise“ entstandenen Hasses begreifen. Der

32 Vgl. Hofmannsthal: Erzählungen 1986, S. 130.



Hinweis, wonach das „Bewusstsein“ des Wachtmeisters „von der ungeheuren Gespanntheit dieses Augenblicks fast gar nicht erfüllt, sondern von vielfältigen Bildern einer fremdartigen Behaglichkeit ganz überschwemmt war“, stellt eine klare motivische Beziehung zu seinem früheren Phantasieren über die Zivilsphäre, als eine „Atmosphäre von Behaglichkeit angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis“ her und macht deutlich, dass er hier mit der Verweigerung des Befehls im Wesentlichen bereits als Zivilist handelt. Umgekehrt tötet der Rittmeister in der revoltierenden Figur des Wachtmeisters sinnbildlich auch sein eigenes verdrängtes Ich, jenen tief verwurzelten Kern menschlicher Eitelkeit in sich, die die militärische Disziplin der Eskadron durch den Eintritt in Mailand für eine kurze Zeit ernsthaft in Gefahr brachte. In der unmittelbaren Konfrontation von Rittmeister und Wachtmeister kommt zwar Letzterem eine Art Opferrolle zu, im größeren historischen Kontext des italienisch-österreichischen Konflikts besteht jedoch kein grundsätzlicher, sondern höchstens ein gradueller Unterschied zwischen ihnen. Es reicht hier an Lerchs Machtwort gegenüber Vuic, sein krankhaftes Phantasieren über den „rasierten, beleibten Mann“ in Vuics Zimmer oder seine bereits zitierten Vorstellungen bezüglich des Zivillebens zu erinnern, in dem er die ihm angenehme „gewalttätige“ Seite seiner militärischen Existenz „ohne Dienstverhältnis“ hinüberretten und weiterführen will; hiervon zeugt besonders auch das grausame Gemetzel, das er und das Streifkommando im letzten Zusammenstoß mit dem Gegner angerichtet haben:

Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen. Ein roter Widerschein lag auf den weißen Uniformen und den lachenden Gesichtern, die Kürasse und Schabracken funkelten und glühten, und am stärksten drei kleine Feigenbäume, an deren weichen Blättern die Reiter lachend die Blutrinnen ihrer Säbel abgewischt hatten. Seitwärts der rotgefleckten Bäume hielt der Rittmeister und neben ihm der Eskadronstrompeter, der wie in roten Saft getauchte Trompete an den Mund hob und Apell blies.<sup>33</sup>

Nach dem tödlichen Schuss ist zwar die Ordnung wieder hergestellt, aber das Geschehene hat bereits die Instabilität und innere Spaltung der siegreichen Kürassentruppe deutlich gemacht. Unter diesem Aspekt ist noch auf einen motivischen Zusammenhang zu verweisen, der die frühere These über die latente Subversion zivilen Widerstandes in der Schwadron unterstützt. Es geht dabei um die Art und Weise, wie der Wachtmeister, der dem Befehl nicht gehorcht, hingerichtet wird:

Er hob mit einer nachlässigen, beinahe gezierten Bewegung den Arm, und indem er, die Oberlippe verächtlich hinaufziehend, »drei« zählte, krachte auch schon der Schuß, und der Wachtmeister taumelte, in die Stirn getroffen, mit dem Oberleib auf den Hals seines Pferdes, dann zwischen dem Braun und dem Eisenschimmel zu Boden.<sup>34</sup>

33 Ebd., S. 129.

34 Ebd., S. 131.



Die „gezierte Bewegung“ und die „verächtlich“ hinaufgezogene Oberlippe des Rittmeisters erinnern in vieler Hinsicht an das frühere Benehmen von Vuic, die den Wachtmeister „in einer halb geschmeichelten slawischen Weise“ anlächelte und mit einer „gewisse[n] gezierte[n] Manier“ ansprach. Während das Lächeln dem Wachtmeister „das Blut in den starken Hals und unter die Augen trieb“, wurde er durch die „gezierte Manier“ der Anrede wie auch durch Vuics „Morgenanzug und die Zimmereinrichtung“ „eingeschüchtert“, als würde ihn nun die zivile Welt selbst vor der Gefährlichkeit des von ihm gewählten Weges warnen und mittelbar ihren Widerstand signalisieren. Die motivischen Entsprechungen deuten einen virtuellen Rollenwechsel der Figuren an: in dem Rittmeister, dem Vorgesetzten des Wachtmeisters, wiederholen sich in gesteigertem Maße die Eigenschaften von Vuic, die sich dem Wachtmeister bei ihrer Begegnung ausgeliefert fühlte. Als Zeichen dieses Ausgeliefertseins und eines gleichzeitigen, kaum merklichen Widerstandes lassen sich sowohl die stumme Antwort von Vuic, ihr „verlegenes Lachen mit in den Nacken gezogenem Kopf“ als auch „das mehrfache Zuschlagen von Türen im Hause“ im Anschluss an die gebieterische Aussage des Wachtmeisters: „Vuic [...] in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier“ begreifen. Nun befindet sich der Wachtmeister in einer ähnlichen Situation dem Rittmeister gegenüber, wie er selbst früher zu Vuic stand. Diesmal hat er dem Befehl des Rittmeisters zu gehorchen, den er allerdings, ebenfalls in „stummer Insubordination“, verweigert. Der Rittmeister handelt militärisch, aber das Urteil führt er gleichsam auf zivile Art und Weise, mit „gezierter Bewegung“ aus. Die beiden Szenen werden auch durch das Motiv des „Einschüchterns“ miteinander verbunden: zunächst ist der Wachtmeister, wie bereits dargestellt, bei der Begegnung mit Vuic „eingeschüchtert“, am Schluss vollendet sich die Einschüchterung – zugleich durch Zorn und Hass überwunden – in der „ungeheuren Gespanntheit“ des Rittmeister-Wachtmeister-Konflikts, der zum tödlichen Schuss führt. Dass Lerch symbolisch von der zivilen und der militärischen Sphäre gleichermaßen abgelehnt wird, beleuchtet auch die bereits zitierte Todesszene: nach dem Schuss fällt er „zwischen dem Braun und dem Eisenschimmel zu Boden“, zwischen zwei Pferden, die einerseits die gegenwärtige Soldatenwelt, andererseits die zivile Wunschwelt des Wachtmeisters repräsentieren. Der Gegensatz zwischen den Pferden zeigt sich in ihrem Farbkontrast wie auch in ihrer Beweglichkeit: der Braune hebt seine Hinterbeine „[...] wie wenn [sie] von Blei wären“, während der Eisenschimmel „leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn“, den vom Wachtmeister getöteten feindlichen Offizier mit dem „junge[n], sehr bleiche[n] Gesicht“ hin hob. Die „leichte“, „zierliche“ Bewegung des Beutepferdes kann als weiteres Verbindungsmotiv zwischen der „gezierten Manier“ von Vuic und der „gezierten Bewegung“ des Rittmeisters betrachtet werden. Inhaltlich soll hier jedoch eher das Konträre beider Welten betont werden, das, über den Rahmen des Militärisch-Disziplinären hinausweisend, gerade durch das eitle



Verhalten des Eisenschimmels – man denke hier an die Eitelkeit des Rittmeisters zurück, der das Einreiten in die Stadt „sich selbst und der Schwadron nicht versagen“ konnte – auch einen persönlichen Konkurrenzkampf zwischen Wachtmeister und Rittmeister andeutet. Dies zeigt sich ganz deutlich in der Szene, in der der erbeutete Eisenschimmel des Wachtmeisters „mit seinen Nüstern fast die Stirne des Pferdes“ berührt, „auf welchem der Rittmeister“ sitzt. Der latente Hass im Verhältnis zwischen Lerch und Rofrano kann zwar zum Teil auf ein „jahrelanges enges Zusammenleben“ zurückgeführt werden, aber die ersten wahrnehmbaren Zeichen ihrer Konkurrenz lassen sich doch in der Geschichte ausdrücklich mit dem Einzug in Mailand und der nachfolgenden Dorfepisode verbinden. Nachdem der Wachtmeister das Dorf verlässt, blasen schon die Trompeten der Eskadron „Attacke“. „In starkem Staubgeruch“, „mitten im Feinde“ erblickt der Wachtmeister „dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen“. Die „grimmig entblößten Zähne“ sind ebenfalls eine klare Entsprechung zum „bestialischen Zorn“ des Wachtmeisters, der am Ende „aus einer ihm selbst völlig unbekannten Tiefe seines Innern“ gegen den Rittmeister aufstieg. So wird nun an einem einzigen Tag neben dem „binnenmilitärischen“<sup>35</sup> plötzlich auch der bisher verborgen gebliebene private Konkurrenzkampf<sup>36</sup> zwischen dem Wachtmeister und dem Rittmeister sichtbar, wobei sich dies unerwartet manifestiert und zuspitzt beim Einzug in Mailand, der die rauschhafte Revolte und Veränderung des Wachtmeisters begründet. Auf diese Weise wird der private Bezug in der letzten Entscheidung darüber, ob die militärische Ordnung wieder hergestellt oder voll der Auflösung und Zersetzung im Rauschhaften überlassen wird, ebenfalls geltend gemacht. Dies zeigt sich im Gegensatz zwischen dem „verschleierte[n] Blick“ des Rittmeisters und dem „starr aushaltenden Blick“ des Wachtmeisters oder im ab und zu noch aufflackernden und wieder verschwindenden „Gedrückte[n] und] Hündische[n]“ wie auch in der gewissen Art eines „devoten, aus vieljährigem Dienstverhältnisse hervorgegangenen Zutrauens“ des

35 Vgl. Collel, Michael: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Brüssel / New York / Oxford / Wien: Peter Lang 2006, S. 193–200, hier S. 193.

36 Auch wenn die Begründung teilweise unterschiedlich ist, stimmt die hier vertretene Auffassung über die Rolle des ‚Privaten‘ im Konflikt von Rittmeister und Wachtmeister mit Collels Interpretation grundsätzlich überein. Vgl. Collel 2006, S. 199f. Trotz aller Ungewissheiten in der Erzählung wirkt die Erklärung Sterns für das Geschehene etwas vereinfachend. Er meint, dass die „genauere Motivation der brutalen Hinrichtung“ deswegen „im Zweifel bleiben“ soll, weil „es der Erzähler verfügt, weil er nichts anderes wollte, weil er offensichtlich – nur eine der mindestens zwei entscheidenden Perspektiven des ganzen Geschehens zur Darstellung bringt, jene des Helden und Opfers der Handlung, nicht zugleich jene der Gegenseite oder des Kollektivs, und nicht die neutrale oder gar allwissende eines übergeordneten Erzählers.“ Siehe Stern, Martin: *Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals Reitergeschichte*. In: Pestalozzi, Karl / Stern, Martin: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 109–112.





Wachtmeisters, der dann wiederum in einen aus der „unbekannten Tiefe seines Innern“ aufsteigenden „bestialischen Zorn gegen den Menschen da vor ihm“ umschlägt. Von ähnlicher menschlicher Attitüde zeugen andererseits die „verächtlich“ hinaufgezogene Oberlippe des Rittmeisters, die „nachlässige“ Bewegung seines Arms wie auch das (militärisch) unnötig-rasche Handeln nach dem Kommando, der mit dem Aussprechen von „drei“ gleichzeitig krachende tödliche Schuss.

Die früheren Grundmuster der Reiseprosa und Erzählungen, die in verschiedenen Kombinationen der Landschaftsgestaltung als Konstruktionsprinzipien zugrunde lagen, ergänzt die *Reitergeschichte* um zwei weitere Dimensionen, man könnte sagen, spezifisch italienischer Art. Es handelt sich dabei um den historischen Hintergrund des Risorgimento und um eine gleichsam religiöse Einbettung der Geschehnisse.<sup>37</sup> Dies sei noch kurz anhand der Mailand-Szene verdeutlicht. Es fällt dabei auf, dass der Weg der Kürasse durch Mailand – diese „große und schöne, wehrlos daliegende Stadt – von „blutgesprengte[m] Staub“ bedeckt und von Kirchen mit Heiligennamen wie Santo Babila, San Fedele, San Carlo, der marmorne Dom, San Satiro, San Giorgio, San Lorenzo oder San Eustorgio flankiert wird. Angesichts der „fluchenden und erbleichenden Gestalten“, der bedrohlichen „Dachkammern, dunklen Torbogen, niedrigen Butiken“ und der „halbwüchsigen Mädchen und Buben“ mit „weißen Zähnen und dunklen Haaren“, die, wie auch die Kirchen, gleichsam „aus einer Larve von blutgesprengtem Staub“ hervorblicken, scheint die Route der „schönen Schwadron“ eher einen symbolischen, als realistischen Weg darzustellen. Die Kirchen, ihre „uralte[n] Erztore“, die aus dem Innern hervorwinkenden „silberne[n] Heilige[n] und brokatgekleidete[n] strahlenäugige[n] Frauen“ suggerieren im Kontrast zum in „blutgesprengte[n] Staub“ gehüllten Straßenbild eine Art zeitlose Beständigkeit, die während der Gewaltherrschaft des Geschichtlich-Zeitlichen, wie sie durch die Schwadron repräsentiert wird, ein geistlich-transzendentes Gegengewicht darstellt. Aus dieser Sicht ist es nicht abwegig anzunehmen, dass die in die „wehrlose“ Stadt einreitende Schwadron eine vage Parallele zu der Szene der sieben, insbesondere jedoch der ersten vier Engel mit den Posaunen in der Offenbarung des Johannes zulässt (Vgl. Offb. 8,6–13). Eigentlich handelt es sich um eine oppositionelle Entsprechung: die vier Posaunen werden in der Erzählung durch die vier Trompeten, die himmlische Strafe durch irdischen Siegesmarsch und Gewalt abgelöst. Der „Weihrauch mit den Gebeten der Heiligen“, der bei Johannes „aus der Hand des Engels zu Gott“ emporsteigt (siehe Offb. 8,4), ist in der Geschichte ein Attribut der zivil-religiösen Sphäre, der „silberne[n] Heiligen“ im „Kerzenschein und Weihrauchqualm“ der Kirchen. Die biblische Rollenbesetzung ändert sich allerdings: trotz bestimmter Motiventsprechun-

37 In der vorliegenden Arbeit wurde zwar die *Sommerreise* mit ihrem historischen Bezug bereits behandelt, aber die *Reitergeschichte* (1898) ist vor der *Sommerreise* (1903) entstanden und veröffentlicht worden.



gen sind die Kürasse nicht mit Gottes ‚Racheengeln‘ zu vergleichen. Es verhält sich vielmehr umgekehrt: der Einzug in Mailand unter dem „Geläute der Mittagsglocken“ und beim von Trompeten „in den stählern funkelnden Himmel hinaufgeschmetterten“ Generalmarsch ist ein Siegesfest der irdischen Vorherrschaft des Bösen und Gewalttätigen gegenüber der im „blutgesprengten Staub“ „wehrlos daliegende[n]“ Stadt mit ihrer Religiosität und dem durch die Zivilsphäre passiv anmutenden Widerstand und nimmt zugleich latent auch die blutig-apokalyptische Verheerung der Risorgimento-Kräfte im weiteren Verlauf der Geschichte, gleich nach der Dorfepisode vorweg.

### 3. Schlussbemerkungen

Aus den vorangehenden Analysen geht hervor, dass die Landschaften der Reiseprosa und der Früherzählungen Hugo von Hofmannsthals in ihrer Konstruktion überwiegend auf Modelle von Kultur- und Seelenlandschaften zurückzuführen sind und insofern auf abstrakt-struktureller Ebene oft mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede aufweisen. Es handelt sich dabei vor allem um allgemeine kulturelle, historische, künstlerische, kunstgeschichtliche, mythologische, literarische, philosophische oder biblisch-religiöse Bildungsmuster, die in verschiedenen Kombinationen den Aufbau der Natur- wie auch mancher Länder- und Städtelandschaften in Hofmannsthals Schriften bestimmen. Gleichzeitig muss man sich allerdings darüber im Klaren sein, dass so konzipierte Landschaftsstrukturen zugleich auch Bestandteile umfassenderer Kompositionen sind oder sein können, das heißt in übergreifendere Strukturen integriert und durch sie teilweise ‚überschrieben‘ werden. Während solche Änderungen auf die verhältnismäßig ‚reinen‘ Varianten der Reiseprosa wie *Südfranzösische Eindrücke* oder *Sizilien und wir* usw. weniger zutreffen und das grundlegende Verfahren stufenweiser Vergeistigung und Überhöhung in diesen Fällen voll zur Geltung kommt, verhält es sich in komplexeren literarischen Erzählungen, auch wenn die Muster und ihre Kombinationen ebenfalls verwendet werden, in mancher Hinsicht deutlich anders. Während im Falle der literarischen Erstlingsprosa *Der Geiger vom Traunsee* die Strukturierung im Sinne der Reisebeschreibungen recht überschaubar bleibt und die Landschaft als Konfrontations- und Spaltungsmodell des apollinischen und des dionysischen Prinzips dichterischer Seele angesehen werden kann, sind die Landschaftsbezüge in den späteren Erzählungen wie *Reitergeschichte* oder *Sommerreise* nicht allein als Interpretationen von Bildungs- oder seelischen Mustern und ihrer Kombinationen zu betrachten. Man wird kaum behaupten wollen, dass die verschiedenen Landschaftsdarstellungen in *Reitergeschichte* etwa als historisch-politische, seelische, religiöse oder apokalyptische Modelle abstrakter Bildungsschemata jeweils ein eigengesetzlich-autonomes Leben im Werkganzen füh-



ren würden. Als Einzelkomponenten werden sie notwendigerweise jenen allgemeinen (literarischen) Konstruktionsprinzipien untergeordnet, die den Aufbau der gesamten Erzählwelt einheitlich festlegen. Bei dieser Komplexität kann es im Falle der *Reitergeschichte* zunächst auch keine realistische Zielsetzung sein, die verschiedenen Landschaftsaspekte im dargestellten Sinne auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und in ihnen jeweils das Modell eines einzigen Hintergrundschemas entdecken zu wollen wie dies anhand der letztlich unveränderten Landschaft in der frühen Erzählung *Der Geiger vom Traunsee* noch möglich war. Tatsache ist allerdings auch, dass der spezifisch italienische Geschichtshintergrund, die scharfe Auseinandersetzung zwischen der habsburgischen Gewaltherrschaft und der Risorgimento-Bewegung sowie die verstärkte Rolle des religiösen Bezugs in der Mailand-Szene, untergründig in bedeutendem Maße zur Kompletierung der zentralen Fin de siècle-Problematik der Erzählung und dem zum Teil auch tiefenpsychologisch motivierten Konflikt zwischen dem Rittmeister und dem Wachtmeister beitragen. Auf diese Rolle des Italienischen und auf die spezifische Funktion der Landschaft als Modell hinzuweisen, war das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, der aus diesem Grunde notwendigerweise nur die diesbezüglichen Aspekte der untersuchten Prosatexte genauer zu beleuchten suchte und keineswegs eine umfassende literarische Erklärung anstrebt.